



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Martins Farina, Mauricius

Descolamentos e circularidade. O original é a cópia

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 31, julio-diciembre, 2009, pp. 95-
109

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766007006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Descolamentos e circularidade. O original é a cópia

*Mauricius Martins Farina**

Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP



0 provisor poético

A solução de uma equação em matemática pode oferecer variantes de possibilidades para um mesmo resultado, a solução de um problema em arte pode oferecer multiplicidade de variantes para resultados diversos. Numa conclusão apressada poderíamos aproximar a matemática da exatidão e a arte da imprecisão, entretanto, sabemos que um exemplo típico não tipifica o geral, que é complexo. Há um emaranhado de tramas epistemológicas nessa combinação.

O conhecimento, ao longo do tempo, reconhece mudanças paradigmáticas em sua busca de compreensão fenomenológica. A ciência contemporânea absorveu a dúvida, a imprecisão, a contingência¹. A arte pós-moderna buscou o conceito mais que a manufatura, para aproximar as linguagens da vida, e a arte do pensamento. As dificuldades ou as aproximações, entre campos diversos, revelam o funcionamento de condicionantes sofisticadas, corpos atuantes nesses espaços intermodais que compõem a cultura humana e que, por isso, não admitem raciocínios baseados em simples dicotomias.

Na busca de uma definição territorial e conceitual para evidências expressivas, preciso circundar meu objeto, sabê-lo no tempo circular e no espaço ampliado, considerando sua adaptação e manifestação fenomênica como uma contingência que apesar de singular não está isolada do que manifesta culturalmente. Então, escolho certas imagens para pensar além do que manifestam como objetos, entrando num domínio de complexidades transversais, para observar

1. “Como já ressaltamos, tanto na dinâmica clássica quanto na física quântica, as leis fundamentais exprimem agora possibilidades e não mais certezas”. PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp, 1996.

A teoria de Chklósvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraindo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma face-ta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. (Ferrara, 1981:34)

Posso também considerar com Julia Kristeva a noção de um deslocamento das “estruturas da linguagem comunicativa”, ou com Michel Arrivé “a destruição sistemática dos signos”, para firmar a noção desviante do poético, e a poética como a percepção de um conjunto de desvios capazes de fundar outra normalização. É preciso não desconsiderar a diversidade de cada experiência em particular. O problema da imaginação como solução poética, é um assunto no campo da patafísica⁴ por isso vaza pelas mãos do crítico.

Existem aspectos sombrios nos sistemas implicados com a poética, enquanto territórios contaminados por uma noção complexa de poder e legitimação cultural. A necessidade de homologação de um status estético para os objetos é cultural, o valor atribuído aos produtos da criação, desde a noção do bom, do belo e do verdadeiro dos clássicos, até a amorfia contemporânea é ideológico, o problema é considerar essa história dentro de uma linha evolutiva.

A condição do valor atribuído não pode sobrepujar a experiência pelo cânon, o que se vê ao longo da história não confunde o poético ao modismo, a moda é que representa a cristalização social de uma determinada forma.

Quem entende de poesia vai diretamente àquele coração poético e percebe suas pulsações; e onde as pulsações se calam nega que haja poesia, não importando quais e quantas sejam as outras coisas que ocupam seu lugar, acumuladas na obra, por mais que sejam apreciáveis por virtuosidade e sabedoria, por nobreza de entendimentos, por agilidade e engenho, por aprazibilidade de efeitos. Quem não entende de poesia perde-se perseguindo estas coisas, e seu erro não é admirá-las, mas admirá-las chamando-as de poesia. (Croce, 1997)

Para Benedetto Croce perceber o poético faz viver a representação como um “objeto vivo” e não com a mera representação virtuosa de uma dada realidade. Superada a crença romântica da individualida-

4. “A patafísica é a ciência daquilo que se sobrepõe à metafísica, seja nela mesma, seja fora dela, situando-se tão longe dela quanto ela da física. Exemplo: epifenômeno sendo freqüentemente o acidente, a patafísica será sobretudo a ciência particular, embora se diga que não existe ciência senão do geral. Ela estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreverá um universo que se pode ver e que talvez se deva ver em lugar do tradicional, as leis que acreditamos descobrir do universo tradicional sendo também correlações de exceções, embora mais freqüentes, e, todo caso, de fatos acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, não têm sequer atrativo da singularidade. Definição: a patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que dá simbolicamente aos esboços as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade.” JARRY(1968).

Na minha opinião, uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas “preciosas e valiosas”. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é. (Danto, 2005: 151)

0 objeto contaminado

100 | significação | nº31 | 2009

Uma vez que toda a gente compreende o processo de desumanização vívida e impessoalmente descrito por Warhol, a sua obra origina, muito provavelmente, uma atitude mais positiva do que a indignação justa daqueles que são “contra” tudo o que se verifica no presente, e a “favor” apenas de uma vaga, antiquada nostalgia. Como Warhol afirmou: “Aqueles que falam mais sobre a individualidade são os que mais objeções opõem aos desvios, às diferenças, e dentro de poucos anos sucederá provavelmente o contrário. Qualquer dia, talvez toda a gente comece a pensar de maneira semelhante; é o que parece estar a acontecer. (Lippard, 1976:103)

Naqueles anos era preciso ver bem de perto para perceber que não se via mais o horizonte. Vendo de perto, apenas se via o que estava disponível para ver numa paisagem em transformação. Afinal, como saber que ao ser engolido pela alteridade cosmética, abandona-se a contemplação em favor do vazio de coisas voláteis que alimentam o movimento e os propósitos do tempo.

Warhol recorre à realidade social como um construto pelo avesso, trata seus propósitos pela via da mediação, do filme, da serigrafia, da pintura, da instalação, dos processos mais variados que poderia dispor. Não haveria mais a manifestação de uma experiência sensível e espacial, como foi com de Kooning ou Jackson Pollock, tão característicos da arte em sua busca de autonomia, tão preciosos para Clement Greenberg, o mestre atestador entre os últimos e nostálgicos românticos.

Os *readymades* de Marcel Duchamp, construídos no apogeu do modernismo europeu foram um paradigma do deslocamento conceitual da arte e de seus objetos, uma invenção profética do porvir. O termo pós-modernidade é sintoma de uma ruptura com o moderno, mas apenas com algo que vem após. Ele é *per se* revelador de uma condição precária, uma substituição. O conceito de autonomia, em sua larga expressão, traduz grande parte da experiência moderna.

Andy Warhol, Caixas de sabão Brillo, caixa de compensado, Serigrafia e acrílico, 43,2 x 43,2 x 35,6 cm, 1964.
Foto: Mauricius Farina, Coleção Berardo, Lisboa.





Com a arte *pop*, o novo realismo, a arte *povera*, o conceitualismo, essa idéia vai ser substituída por ampliação de limites, dependência e complexidade, necessidade de legitimação, diversidade, conceitos que declaram o sistema da arte como uma alteridade complexa, onde a força dos objetos manufaturados fica irremediavelmente perturbada.

Fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, arte conceptual, arte efêmera, antiarte, toda uma estética da transparência, do desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é a estética que se materializou por toda parte em forma operacional. (Baudrillard, 1990: 23)

Movimentos artísticos como a arte conceitual e a arte *povera* tiveram seu apogeu na década de setenta, e são frutos de procedimentos de desmaterialização do objeto, como em particular na obra de Joseph Kosuth. Como na obra *Uma e três plantas*, onde um cacto é apresentado ao lado de uma imagem fotográfica, em preto e branco, deste cacto em escala natural e de um quadro na parede, enunciando a definição extraída de um dicionário sobre o conceito de planta. Nesta obra configura-se a materialidade artística do entendimento semiótico de objeto, do signo e do símbolo. Sendo o cacto, ele mesmo, um objeto: ícone enquanto *representamen* da idéia do artista, índice referido pela fotografia e símbolo codificado pelo dicionário e legitimada tanto por sua função quanto por sua materialidade.

Joseph Kosuth, *One and Three Plants*, cartão, fotografia e cacto, 1965.
Foto: Mauricius Farina, Coleção Berardo, Lisboa.



As instalações e as formulações conceituais de Joseph Kosuth traduzem de forma gradual a passagem do estatuto material da arte e de seus suportes, para a desmaterialização que é própria de um procedimento filosófico sobre a arte como procedimento conceitual, o que ocorre em contiguidade com o pensamento duchampiano. Segundo o próprio Kosuth, seria possível pensar o século XX como o “fim da filosofia e o começo da arte”.

A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como resíduo físico das idéias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.

Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo linguagem da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte. (Kosuth, 2006:219)

A pós-modernidade, das hibridações, da intertextualidade, da multiplicidade e dos limites expandidos, tendeu a questionar tudo e em tantas vezes fez da dúvida a saída possível, mas ainda havia certa metafísica no ar: o cinismo não tinha apresentado ainda sua verdadeira face. Quando simulacros constituem verdades através de mentiras, o que se vive é um sintoma, ao mesmo tempo, de uma decadência e de uma renovação.

Nesta imagem temos a afirmação de várias simulações, não se trata de uma pintura, nem do retrato de um homem, mas de uma ação, onde temos um auto-retrato fotográfico de uma artista, que adota a performance como procedimento auto-referencial. Há nesse caso a investidura de uma masculinidade que posso atribuir ao aparato cênico, à idéia do retrato pintado como uma atribuição de poder. Com uma mulher que aparece com os olhos marcados por hematomas, que sabemos foram construídos por maquiagem existe uma marca de violência que é também um atributo retórico.

A simulação, investida na postura do retrato com suas condicionantes culturais é abalada pelas marcas de uma violência, onde a questão de gênero é também uma demarcação da opressão do poético. “São metáforas que se ligam ao pressuposto expressivo de uma angústia e que se referem a um desespero controlado numa expres-

Cindy Sherman, Untitled #210,
170.2x 114.3 cm, 1989.



////////////////////////////////////

Se do ponto de vista diacrônico há nos anos 80 uma retomada do expressionismo histórico, essa retomada não tem mais como pressuposto o questionamento dos estilos e da linguagem em favor da auto-expressão, que fizera tanto sentido no expressionismo europeu. Hal Foster aponta para uma “falácia expressiva” em que há a desconstrução do artifício expressivo, uma arte feita a partir de “imagens roubadas” e montadas que se opõem “ao modelo expressionista do eu expressivo e do espectador enfático”. Essas imagens que se refere Foster atuam de uma maneira simulada, a expressividade ainda acontece, mas sob o disfarce de uma “maquiagem” que esconde o seu significado. Aparentemente a emoção não aflora, já que impera uma imagem banal, no entanto, debaixo dessa encenação, está o sentimento do artista que não se conforma e que se indispõe contra a anulação de sua essência. Mesmo sob outra roupagem, a natureza expressiva é essa, a de se exteriorizar como um inconformismo, como uma crítica ao embotamento de sua sensibilidade. Nesse sentido, a fotografia de Cindy Sherman é seu melhor modelo. (Farina, 2003)

O campo da imagem fotográfica a partir dos anos 80 atinge uma força avassaladora, passando mesmo a ocupar o lugar da pintura nos principais eventos da arte contemporânea, onde além de Cindy Sherman podemos incluir Andrés Serrano, Joel Peter-Witkin, Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Nan Goldin, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia, Sherrie Levine, Richard Prince, entre outros importantes artistas contemporâneos que revelam nas suas imagens uma construção transbordante daquele realismo fotográfico “do instante decisivo”.

Trabalham todos eles com fundamentos muito particulares para aquilo que chamamos uma imagem construída, considerando a aproximação da fotografia à ficcionalidade cinematográfica⁵ e a questões fundamentais da arte universal, como o consuetudinário, o abjeto, o próximo e o simulacro social.

5. EXPÓSITO, Alberto Martín. "O tempo suspenso. Fotografia e relato" In Revista Studium n.16, Campinas: Unicamp, 2004. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. (acesso em 20/04/2000)

A morte do herói para deslocar o tempo

No caso específico das fotografias de Richard Prince, ocorre uma profunda alteração conceitual no modo de construir a imagem, tratando de maneira significativa a questão do distanciamento da arte em relação à natureza e a si mesma. Aprofundando fortemente a negação da mera referência, trabalha a partir da imagem reproduzida, estereotipada, numa atitude muito próxima do procedimento *pop*, mas distante dele pelo que tem de isolamento autoral.

Richard Prince, Untitled (cowboy)
cópia Ektacolor, 137.1X23.2 cm, 1989



Uma fotografia da série *Cowboy*, cujas imagens originais foram retiradas pelo artista da publicidade do cigarro Marlboro, foi vendida em 2007, num leilão da Christie's, por dois milhões oitocentos e quarenta mil dólares, o que vai suscitar muita polêmica e reflexão em torno de questões relacionadas com a noção de autoria e o caráter único das obras de arte, e do valor da mercadoria. Richard Prince se apresenta como um mestre da arte da apropriação e da “Re-fotografia”. Que nas palavras de Prince “é uma técnica para piratear imagens que já existem, estimulando-as em vez de copiá-las [...] reproduzindo o seu efeito e aparência do modo mais parecido com a primeira vez em que surgiram”.

A reestruturação de imagens encontradas não somente mostra como a representação plasma nosso autoconceito, mas também como formula questões de unicidade, autoria e originalidade, que sempre foram as características definidoras da grande arte nos outros meios de expressão, como pintura e escultura. O original e o único passaram agora a serem percebidos como

////////////////////////////////////

Com Prince, podemos cair no erro de pensar o artista como cúmplice da cultura de massa crítica. Prince é quase o oposto de um cínico, mas ele tem um recurso óbvio para quem vê cinismo em toda a parte. “Ele apela aos compradores inteligentes o suficiente para apreciar sua apropriação e demasiado inteligentes para comprar ficção barata”. Para Daniel Baumann, que escreveu sobre Prince na publicação da Kestner-Gesellschaft de Hanover em 1994, “a qualidade mais proeminente” das fotografias de Richard Prince “é o seu distanciamento, o qual cria blocos de ignorância para nossas expectativas sobre o que fotografia e arte devem ser”, Baumann percebe que é nesse distanciamento produzido pelas imagens do Prince que “permanece seu real feito”.

A questão do original e da cópia foi muito discutida já nos anos 30 do século XX. Walter Benjamin foi otimista com relação à socialização do contato com a obra de arte a partir das possibilidades reprodutivas. Seu texto sobre a perda da aura da obra de arte, em favor de sua reprodutibilidade, vislumbra novas possibilidades, a partir de um sistema que irá privilegiar a informação e ampliar os repertórios de uma forma completamente diversa da experiência calcada no valor de culto da obra de arte única.

Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as circunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Nestas, as obras não só possuem um original, mas sobretudo tende a cair a diferença entre produtores e fruidores, mesmo porque essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto liquidam qualquer discurso sobre o gênio (que é, no fundo, a aura vista do lado do artista). (Vattimo, 1996: 43)

Marcel Duchamp, L. H. O. O. Q.,
Ready-made: lápis numa reprodução
da Mona Lisa. 19,7 X 12,4 cm. 1919.



Mas há também que se considerar que as imagens derivadas, de segunda, terceira, de múltiplas gerações, representaram também uma alteração na própria compreensão e produção das imagens, daí o caminho contemporâneo de enxergar sempre partindo de uma mediação.

Mais uma vez Marcel Duchamp, agora com *L.H.O.O.Q.*, profetizava o futuro. De fato, a reprodução não é a obra, mas uma aparência sua, um derivado: um signo no abismo. A pronúncia das letras *L.H.O.O.Q.*, em francês, corresponde à seguinte expressão: “*elle a chaud au cul*”. A ironia do *ready made* em sua força máxima, o ataque à “obra prima” como evento simbólico. A frase pode ser facilmente interpretada também como um deboche e um preconceito.

Como supor machismo no autor de *Rose Selavy*? Não se pode apartar uma rede de conexões que à sua época previam o futuro. Penso que essa é uma condição importante para a fundamentação empírica da contemporaneidade. Para a completa desgraça do platonismo e do imaginário romântico.

Propomos uma hipótese: que a arte atual encontra-se no que, no contexto da teoria das catástrofes se denominaria como um ponto de histerese. Quer dizer um ponto de multiestabilidade no qual a composição de forças em jogo, não determina univocamente a evolução do sistema, seus estados sucessivos – o que duchampianamente poder-se-ia chamar sua “direção de repouso” [...] Dito de outra forma, o estado de máxima tensão e complexidade que poderia estar vivendo o sistema, de estase fatal – que teria então em si mesmo seu máximo de repouso. Como se no progressivo aumento de força da tempestade, ao chegar ao centro do seu estrondo, houvéssomos justamente alcançado um olho de silêncio – no qual o somatório vetorial das forças enfrentadas determinará um estranho ponto inerte, cego e mudo, de resultante zero.
(Brea, 2000: 235)

A crise das eternas crises, não vai definir um ponto de imutabilidade, os pontos de mutação, na impossibilidade de supressão definitiva se encontram, definitivamente, como um impulso resultante do deslocamento. A teoria corre para compreender o que está escrito no ambiente. A capacidade de sonhar soluções pertence ao inventivo, num estado semelhante aos processos de estranhamento que devolvem o movimento, ao continuar e morrer e depois nascer. O tempo não decorre em linha, mas em círculos de alteração, por a idéia da evolução é vazia.



- 108 | significação | nº31 | 2009

- EXPÓSITO, Alberto Martín. 2004. “O tempo suspenso. Fotografia e relato” In *Revista Studium* n.16, Campinas: Unicamp, Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. (acesso em 20/05/2008)
- FARINA, Mauricius M. 2003. “Na altura da carne e depois no espelho” In *Revista Studium* n. 13, Campinas: Unicamp, Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html>. (acesso em 20/04/2009)
- FERRARA, L. 1981. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva,
- FOSTER, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Madri: Akal.
- _____. 1996. *Recodificação*. São Paulo: Casa Ed. Paulista.
- GREIMAS, A. J. 1976. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix.
- KOSUTH, Joseph. 2006. “A arte depois da filosofia”. In *Escritos de artistas. Anos 60/70*. [COTRIM, C; FERREIRA, Glória. (orgs.)] Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LIPPARD, Lucy R. 1976. *A arte pop*. São Paulo: Verbo/Edusp.
- PHILLIPS, Lisa. 1994. *Photoplay. Obras da Chase Manhattan Collection*. São Paulo: Masp/Chase.
- PREGOGINE, Ilya. 1996. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp.
- VATTIMO, Gianni. 1996. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes.